

---

## Des connexions orales et visuelles aux connexions numériques

Entretien avec Cécile Leguy

**Barbara Glowczewski**

Cécile Leguy (éd.)

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clo/275>

DOI : 10.4000/clo.275

ISSN : 2266-1816

### Éditeur

INALCO

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 319-335

ISBN : 978-2-85831-181-1

ISSN : 0396-891X

### Référence électronique

Barbara Glowczewski, « Des connexions orales et visuelles aux connexions numériques », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 63-64 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 13 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/clo/275> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.275>

---

Ce document a été généré automatiquement le 13 juin 2020.



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

---

# Des connexions orales et visuelles aux connexions numériques

Entretien avec Cécile Leguy

**Barbara Glowczewski**

Cécile Leguy (éd.)

---

- 1 *Barbara Glowczewski travaille depuis trente ans auprès des Aborigènes d'Australie, partageant la vie et les espoirs d'un peuple qui, malmené par une colonisation brutale, a souvent dû inventer d'ingénieuses stratégies pour ne pas oublier ses fondements culturels. Sensible à la communication par l'image, Barbara Glowczewski a, dès ses premières enquêtes, utilisé la caméra sur le terrain. Les progrès techniques, dans une heureuse convergence, ont fait écho à la progression de l'anthropologue dans sa compréhension des modes de pensée autochtones, et c'est finalement grâce au multimédia qu'elle a pu rendre compte au mieux d'une conception du monde qui s'apparente à un réseau de connexions.*
- 2 *Barbara Glowczewski a accepté de m'accueillir dans son bureau, au Laboratoire d'Anthropologie Sociale (Collège de France), pour un entretien portant sur ses propres pratiques d'enquête face aux productions de l'oralité. Je la remercie vivement pour sa passionnante contribution à la thématique de ce numéro des Cahiers de Littérature Orale.*

## Premiers intérêts pour la littérature orale

- 3 *J'ai découvert le terme « littérature orale » quand Geneviève Calame-Griaule m'a proposé, après la soutenance de ma thèse de 3<sup>e</sup> cycle en 1981, d'écrire un article pour les Cahiers de littérature orale (Glowczewski, 1984). Quand j'étais sur le terrain chez les Warlpiri du Désert central en 1979, j'avais recueilli de nombreux récits mythiques sans penser qu'il s'agissait de littérature. Pour moi, ces récits étaient des mythes et non des contes ; ils n'entraient donc pas dans les mêmes cadres d'analyse. Il me semblait que cela relevait de deux méthodologies d'approches différentes.*
- 4 *En effectuant l'analyse d'un mythe pour ce numéro des Cahiers de littérature orale, je me suis aperçue que, finalement, il n'était pas pertinent d'opposer ces deux catégories, du*

moins au niveau de l'analyse. J'ai beaucoup appris en rédigeant cet article, même si cela m'imposait une certaine violence intellectuelle, car il y avait à l'époque une manière particulière de présenter les choses : il fallait raconter le mythe et ensuite l'analyser étape par étape et en développer les motifs, presque de manière imagée, comme si on cherchait à analyser un tableau. Cela m'a plu parce que justement, je m'intéressais beaucoup aux images. Avant mes études d'ethnologie, j'avais commencé à tourner des films expérimentaux. Je m'intéressais à tout ce qui se transmet par la perception pure, et non seulement ou forcément par une interprétation de type sémiologique ou signifiante. Plutôt, je m'intéressais à ce qui a un impact, à ce qui touche dans une expression, même si c'est une expression verbalisée. C'est un petit peu de cette manière-là que j'avais appréhendé les mythes.

- 5 Cette manière de procéder s'était imposée à moi, d'autant plus que j'avais enregistré les narrations dans la langue vernaculaire. Même si je ne maîtrisais pas encore complètement le warlpiri, j'avais fait l'effort de l'apprendre pour pouvoir communiquer. Je travaillais ensuite sur ces mythes avec des locuteurs bilingues. Très peu parmi les narrateurs écrivaient l'anglais : il me fallait donc travailler avec des personnes plus jeunes qui n'avaient pas forcément le même savoir rituel et sacré que ceux qui racontaient ces histoires. Toutes ces histoires ramenaient au fondement, à l'ontologie du groupe, notamment la place des femmes comme agents tant au niveau symbolique que social, une idée d'agentivité qui allait à l'encontre du biais de la domination masculine dans la littérature anthropologique australianiste et que j'avais tenté de déconstruire dans l'article des *Cahiers* (Glowczewski, 1984). Les mythes et les rituels manifestent la perception du monde des Warlpiri, mais aussi leur manière active d'être au monde, par un jeu de connexions, ce que les Aborigènes appellent leurs Lois, un totémisme performatif et multisitué.

## Dire et transmettre l'attachement des gens à des lieux

- 6 La plupart des récits qui sont racontés dans le désert parlent de l'ancrage des gens dans des lieux particuliers, des toponymes, qui sont considérés comme des sites sacrés. C'est l'explication du lien à tel ou tel endroit qui fonde tout le reste de l'organisation sociale, y compris d'ailleurs aujourd'hui, depuis qu'il y a eu sédentarisation forcée. Ce sont précisément ces liens envers des trous d'eau et des sites sacrés, situés sur des terres où ils ne retournent pas forcément, qui ont permis aux Aborigènes de maintenir le lien avec leur culture traditionnelle. C'est également cet ancrage qui justifie tous leurs combats, qui légitime la reconnaissance de leurs droits à la fois territoriaux et politiques, qui est sollicité pour négocier des droits et des royalties, par exemple auprès des compagnies minières. Tout est toujours justifié par des récits mythiques qui lient des gens à des lieux. Il était donc très important de comprendre quel type d'attachement à la terre était manifesté dans ces récits.

## Une parole transmise dès l'enfance par des images à entendre et à voir

- 7 La façon dont ces récits sont énoncés est bien évidemment extrêmement importante. Certaines parties se disent à moitié chantées. Par exemple, si on veut insister sur le fait que des héros totémiques, des héros anthropomorphes (animaux, plantes, pluie, feu,

nuages) se déplacent, on ne dira pas *yanu* (il est allé), mais on dira *yanúúúúúùùùùù...* Cette manière de pouvoir compléter une narration avec un accompagnement de type musical, mais aussi évocateur d'un mouvement est essentielle dans la façon d'entendre les récits. Ensuite, à côté des récits qui sont racontés, d'autres médias permettent de transmettre le savoir.

- 8 Dès leur plus jeune âge, les enfants voient notamment les femmes, plus expertes en la matière que les hommes, raconter ces histoires – dans des versions qui peuvent être simplifiées pour les enfants – dans le sable. C'est magnifique à regarder. J'ai filmé et analysé par petites séquences ce genre de récit dans le CD rom diffusé par l'UNESCO (Glowczewski, 2000) fait en collaboration avec une cinquantaine de Warlpiri, à partir de données recueillies dans les années 1980 jusqu'aux années 1990. Dans ces récits sur sable, il y a toute une technique de dessin que l'on retrouve ensuite dans les peintures à l'acrylique qui ont fait un boom sur le marché de l'art contemporain depuis une vingtaine d'années. Chez les Warlpiri, cette espèce de vocabulaire visuel est à la fois très simple et ingénieux, il est fondé sur les traces ; la forme que laissent les choses en tant que traces au sol. Tout est combinaison de lignes droites, de lignes méandreuses, de cercles et de demi-cercles, parce qu'en gros, tout peut être représenté de cette façon-là. Quand quelque chose est posé au sol, cela détermine une place, un lieu, qui peut être nommé. Une personne devient un lieu en soi à partir du moment où elle est assise : on la représente alors par un cercle ou un demi-cercle. Mais quand on est dans l'action ou le mouvement, ce sont des lignes, soit droites soit méandreuses, en fonction de ce qui se déplace, qui sont tracées. Si c'est la pluie qui se déplace dans un ruisseau, on dessinera une ligne méandreuse. La pluie qui laisse des traces après un très fort orage sera une ligne droite comme en ce cas le sable est marqué par des lignes droites. Un feu, ce sera un cercle, etc. On peut aussi utiliser des empreintes de pied, lignes pointillées, flèches pour les oiseaux, E pour les opossums, deux 7 dos à dos pour les marsupiaux...
- 9 À partir de cela, on peut tout raconter, comme sur la scène d'un film. On place les personnages, on les déplace en fonction de l'action, et ensuite on les efface s'ils changent de lieu.  
*Barbara Glowczewski prend alors un crayon et dessine sur une feuille ces petits signes que les femmes aborigènes tracent sur le sable pour raconter des histoires à leurs enfants.*
- 10 Admettons : on veut représenter un camp, on va faire une ligne courbe pour signifier une petite structure de branchages qui sert d'auvent. Deux personnes qui dorment, on va faire deux lignes parallèles ; si elles sont assises autour d'un feu, autour d'un cercle, ce sera deux demi-cercles tournés vers le cercle. Si elles se tournent le dos, ce sera dans ce sens-là deux croissants dos à dos. Il y a peut-être un bouclier sur le sol (*elle dessine un petit ovale*), peut-être un bâton ou une lance (*elle trace le bâton*), un enfant ce sera un demi-cercle plus petit. Si on veut signifier que les gens se sont levés, on efface les deux lignes droites ou les deux demi-cercles s'ils étaient assis. Si on quitte le camp, on trace des lignes pointillées et puis on arrive par exemple à une source, un trou d'eau, un cercle concentrique où deux femmes vont s'asseoir et creuser pour faire remonter l'eau et remplir leurs plats, etc.
- 11 On peut tout raconter de cette façon-là : à chaque fois, on efface et on reprend le fil. Les enfants apprennent cette technique de narration très tôt, puisqu'on leur raconte des histoires sur le sable : des mythes, mais aussi des rêves. On les incite à raconter leurs rêves de cette façon-là, puis les petites anecdotes de la vie quotidienne, quand ils vont

chasser, quand ils vont flâner ou, aujourd'hui, quand ils vont faire du Hip Hop, regarder la télé ou autre chose. Ce sont exactement ces signes-là qui sont utilisés dans les peintures modernes réalisées sur toile pour la vente. C'est toujours le même principe : on a des cercles pour représenter des lieux. La formule la plus courte d'un récit – Lévi-Strauss le remarque d'ailleurs, dans *La Pensée sauvage* (1962) – c'est une suite de toponymes. On peut, vis-à-vis d'un public averti, énoncer seulement une suite de lieux, comme nous pourrions citer par exemple toutes les villes entre Paris et Marseille. Immédiatement, les gens vont associer un certain nombre d'épisodes à ces lieux, à partir du moment où ils connaissent le contexte de référence. Par exemple, si on dit « voilà, c'est le *marlu jukurrpa* », donc la piste de Rêve de Kangourou, et qu'on énonce une série de lieux, immédiatement, les gens vont associer des épisodes de ce que Kangourou a fait en chemin : il s'est reposé, il a rencontré un autre kangourou, ils se sont battus, il a été blessé, du sang a coulé, cela a fait un gisement d'ocre, etc.

- 12 C'est la version la plus courte. C'est cette version avec des noms de lieux et des concepts d'action condensés qui souvent va faire l'objet des cycles de chant, dans les rituels : certains vers ainsi condensés seront des noms propres de personnes, très secrets, ce que les Warlpiri appellent *Kurruwalpa*, l'esprit-enfant, le nom du rêve de conception, qui identifie le totem et le lieu où l'esprit-enfant d'un homme ou d'une femme attendait de renaître en « captant » son père ou sa mère qui passait par-là.

## Apprendre à construire des repères pour la mémoire

- 13 L'autre façon de raconter un récit et de le retenir avant même de savoir le déployer, c'est d'apprendre ces toponymes comme autant de points d'ancrage pour la mémoire.
- 14 Après l'enfance, durant laquelle on a vu tous ces dessins se faire, où l'on a appris à associer des signes visuels pour crypter les épisodes, on parvient à une deuxième étape. Dans les rituels, au fur et à mesure qu'ils franchissent différents stades de l'initiation, les garçons et les filles entendent chanter des choses qu'ils ne comprennent pas. Les filles les entendent auprès des femmes. Les garçons, qui restent auprès des femmes avant d'être circoncis, donc une dizaine d'années, vont ensuite entendre les hommes chanter des paroles qu'ils ne comprennent pas. Au départ, ce sont surtout des suites de toponymes. C'est en allant chasser ou parfois en se déplaçant pour des rituels sur ces sites dans le désert qu'ils sauront que ce dont ils ont déjà entendu le nom est ce lieu qu'ils vont voir. C'est d'ailleurs très émouvant, parce que quand les Warlpiri ont été sédentarisés de force, pendant les années 1950, on leur interdisait de retourner sur leurs terres qui étaient très loin. Certains ont cherché à s'échapper, mais ont été ramenés de force. Ceux qui sont nés dans la réserve ne connaissaient pas les lieux qui étaient chantés dans les rituels. J'ai pu accompagner des femmes dans ce grand mouvement de retour à la terre, dans les années 1980, quand elles voulaient récupérer leur territoire. J'ai alors vu des femmes reconnaître des lieux où elles n'étaient jamais allées, mais dont elles avaient entendu parler dans les rituels, un peu comme nous pourrions reconnaître New York sans jamais y être allés parce qu'on nous en aurait décrit les gratte-ciel.

## Ne pas poser de questions, mais apprendre à faire le lien entre les choses

- 15 La transmission se fait donc par la pratique des rituels (en peignant le corps, en chantant et dansant), des voyages et de l'interprétation des rêves : c'est avec le temps qu'on apprend, d'une part à déployer ce qu'il y a derrière les toponymes et, surtout, à connecter les choses entre elles. C'est cela qui est très important. Dans un rituel par exemple, on va voir les gardiens de la piste de rêve Igname danser ce jour-là avec les gardiens de la piste de rêve Pluie et entendre le chant lié à un lieu qui associe en fait les deux pistes. On va apprendre de cette façon que les ancêtres Igname et les ancêtres Pluie se sont croisés dans ce lieu. Certains chants vont dire autre chose que des toponymes, donner d'autres concepts qui vont permettre de déployer petit à petit toute l'histoire.
- 16 Il est très rare que les jeunes posent des questions. C'est à eux de faire le lien entre les choses à force d'assister à des rituels. Pour l'anthropologue, cela se passe un petit peu de la même manière. Quand je suis arrivée en 1979 à Lajamanu – je le raconte dans *Les Rêveurs du désert* –, je posais beaucoup de questions parce que j'avais eu la chance de lire les transcriptions des procès qui avaient eu lieu pendant deux ans pour des revendications territoriales, concernant un territoire de six cents kilomètres sur trois cents, le territoire traditionnel des chasseurs-cueilleurs Warlpiri. Dans ces transcriptions, beaucoup de toponymes étaient cités, un millier de toponymes environ. À chaque toponyme était associé un nom totémique dit de Rêve (*jukurrpa*), nom ancestral, ainsi que ce que les anthropologues appellent des noms classificatoires, que les Aborigènes nomment « noms de peau »<sup>1</sup>. Chacun a un nom parmi huit possibles et tous ces noms sont reliés entre eux, soit en terme utérin, soit en terme agnatique, soit en termes d'alliés. J'avais ces informations-là, qui sont vraiment le cœur et le moteur organisationnel de la société. Je posais donc des questions très techniques, relatives à un savoir de connexion. Mais je ne savais rien d'autre. Or les gens me disaient : « M'enfin, si tu sais cela tu sais le reste ! » Je répondais : « Mais non justement, je ne sais rien d'autre. » Alors on me disait : « Il ne faut pas poser de question : écoute et regarde. »
- 17 Au bout d'un moment, peut-être deux ou trois semaines, les femmes me dirent : « Mais enfin, tu ne parles pas ? » « Mais vous m'avez dit de ne pas poser de questions ! » « Oui, mais bon, qu'est-ce que tu as vu ? » Je commençais alors à parler : « Je n'osais pas le demander, mais j'aimerais savoir si telle chose et telle chose sont liées ? » Et là, les femmes éclatèrent de rire et me dirent : « Mais tu l'as marqué dans ton carnet ! L'autre jour, pendant la cérémonie, tu l'as marqué... » « Où ça ? » « Mais là, regarde, telle page là... »
- 18 Ensuite, je passais toute la nuit à essayer de réfléchir en quoi ce que j'avais écrit dans mon carnet ce soir-là était la réponse à la question que j'avais voulu poser, mais à laquelle on ne pouvait pas me répondre, tout en sachant que j'avais déjà la réponse et, voilà, c'est comme ça qu'on apprend.

## L'anthropologue à l'épreuve de la mémoire orale

- 19 La deuxième chose qui a été très importante pour moi pendant ce premier terrain de 1979 et dans les années qui ont suivi concerne la différence entre mémoire orale et mémoire écrite (la mémoire visuelle, c'est encore autre chose). À force de demander aux gens quand j'entendais un nouveau mot ce que cela voulait dire et de les entendre me répondre : « Tu l'as déjà entendu, tu le sais déjà, tu l'as noté dans ton carnet », je me suis dit : « Ça suffit ! C'est fini, je ne vais plus prendre de notes ! », puisque c'est comme si, en prenant des notes, cela tombait dans l'oubli. Je m'obligeais donc à faire l'effort de me souvenir de tout ce que j'entendais sans le noter. Comme ça, on ne pouvait pas me dire que c'était déjà dans le carnet ! Effectivement, j'ai commencé à apprendre oralement beaucoup plus vite. Et grâce à quoi ? Grâce à une représentation mentale, cartographique des informations. Je faisais finalement comme les Warlpiri. Je me faisais une carte des lieux, les uns par rapport aux autres, tout en ne connaissant pas forcément ces lieux, ne pouvant pas plus qu'eux sillonner le désert, parce que c'est immense et qu'on ne disposait pas de véhicule adéquat. Mais par les rituels, on voyageait mentalement. J'essayais de placer les toponymes sur une carte que j'avais et d'accrocher à chaque toponyme, comme le font les Warlpiri, les épisodes mythiques et, ensuite, les liens entre les toponymes. Je faisais donc des centaines de cartes, de dessins, de traits qui reliaient des lieux et qui déployaient ces différentes histoires telles qu'on les entend dans les chants et qu'on les voit ensuite dansées. Car les danses racontent aussi ces épisodes mythiques, qui sont également représentés sur les peintures corporelles et, maintenant, les peintures à l'acrylique. C'est comme cela que j'ai appris à faire le lien entre les choses.

## Des connexions qui s'expriment en hyperlien

- 20 À mon entrée au CNRS en 1991, j'ai changé de terrain, pour vivre dans le Nord-Ouest de l'Australie, dans le Kimberley où sont nées mes deux filles (voir *Rêves en colère*, 2004). J'avais un ordinateur ; le multimédia faisait son apparition. J'ai pensé que la meilleure façon de restituer tout ce que j'avais appris avec les Warlpiri dans les années 1980, c'était de produire un support multimédia qui pourrait être utilisé à l'école. J'y présenterais les récits en lien avec les chants, les danses et les peintures sur une cartographie en hyperlien, c'est-à-dire de la même manière que se constitue l'Internet. À partir d'un mot qui est comme un site, un certain nombre de pistes partent vers d'autres mots, d'autres concepts et d'autres sites.
- 21 J'ai dessiné cette carte simplifiée superposant quatorze couches de réseaux de liens entre une soixantaine de toponymes clefs associés à telle ou telle constellation de Rêves-totems, auxquels j'ai associé les photos que j'avais prises des rituels liés à ces lieux, ainsi qu'une sélection de trois heures d'extraits de récits et de chants, dont j'avais quatre-vingt-dix heures d'enregistrement. En 1979, j'avais filmé en 16 mm en muet. J'ai choisi des séquences d'une minute, auxquelles j'ai ajouté le son en fonction des rituels correspondants. Puis j'ai filmé de nouveau en vidéo, en retournant à Lajamanu. J'ai également filmé une femme warlpiri, Barbara Gibson Nakamara, que j'avais fait venir à Broome, parce que je venais d'accoucher de ma deuxième fille en 1994 et qu'elle était un peu comme la grand-mère de la famille : c'est avec elle que j'ai cosigné mon deuxième article pour les *Cahiers de littérature orale* (Glowczewski et Gibson, 2002). Elle

venait régulièrement à la maison. Elle venait aussi peindre. C'était l'explosion de la peinture à l'acrylique et les peintres warlpiri voyageaient assez régulièrement entre les villes pour vendre leurs peintures ou peindre sur place.

- 22 Avec Barbara Gibson Nakamara, j'ai retranscrit tous les récits et tous les chants que j'avais déjà transcrits sur le terrain en 1984. Cela m'a permis de me remettre à la langue. En reprenant la transcription avec elle, je trouvais des choses qui étaient similaires, d'autres différentes, d'autres qui se sont précisées. Puis, j'ai produit ce multimédia.
- 23 C'était un travail que Barbara Gibson Nakamara trouvait très excitant. J'ai fabriqué quatre *press-books* de photos et de cartes correspondant aux quatre groupes de parenté entre lesquels se répartissent les différents Rêves, ainsi que des cassettes que j'ai laissées à la communauté. Je suis revenue en France en 1996 pour faire le développement informatique du projet avec l'IRD. C'était un travail intéressant, parce que c'était un peu le balbutiement de ce genre de programmation. C'était assez compliqué à faire. J'ai beaucoup appris dans cet autre langage, en réfléchissant à la manière de restituer l'oral et le visuel dans le multimédia.

## Conservation et diffusion d'un patrimoine immatériel

- 24 Au départ, l'idée était de faire un site Internet. Quand je suis retournée en Australie en 1997, avait commencé un grand débat sur la notion de propriété intellectuelle et les questions que posait notamment la mise en ligne d'images et de sons qui sont traditionnellement la propriété de groupes de tradition orale. Selon la loi occidentale, ces éléments culturels ne sont pas protégés, puisque le droit d'auteur ne protège que ce qui est écrit ou ce qui repose sur un support matériel. Dans le cas des Aborigènes, le support matériel peut être leurs objets rituels, à partir du moment où ce qui est gravé dessus est fixe. Mais quand il s'agit de peintures sur le corps, sur les tablettes rituelles en bois ou sur le sol, qui sont effacées après chaque rituel, on peut penser « c'est de l'art éphémère ! » Or, les motifs qui sont peints, aussi bien sur les objets, le sable que sur les corps, sont transmis de manière intangible, mais similaire, de génération en génération. Si on voit une peinture sur le torse d'un petit garçon ou d'une petite fille au moment d'un rite qui les confirme comme changeant de statut, c'est comme une carte d'identité : ce motif qui est peint sur son corps est le même que celui qui avait été peint sur le corps de ses grandes sœurs ou grands frères, ainsi que sur ceux des membres de la génération d'avant. C'est vraiment un marqueur de ce groupe-là par rapport à certains lieux, puisque ça condense en quelque sorte le chemin de leur Rêve reliant des toponymes particuliers. C'est donc conservé dans la mémoire. C'est éphémère au moment de la réalisation, c'est le principe même du rituel. Mais le motif, il existe. C'est bien ce qu'on voit aussi dans les peintures à acrylique sur toile aujourd'hui. Toutes les peintures sont différentes, mais il y a quelque chose qui fait que l'on reconnaît un motif, derrière la créativité du peintre, la manière dont les couleurs sont sollicitées, et ce malgré la variété créative, puisqu'aujourd'hui, toutes les couleurs sont utilisées, alors que traditionnellement, les couleurs étaient l'ocre rouge, jaune, le kaolin blanc et le noir du charbon de bois. Le motif, pour ceux qui y sont associés, est immédiatement reconnaissable. C'est par excellence ce qu'on appelle un patrimoine immatériel, un patrimoine intangible.



- 25 En 1997, cette question concernait de très près les Aborigènes et aussi tant d'autres peuples autochtones. À Genève, un groupe de travail réfléchissait sur la charte des droits autochtones. Cette charte n'a été votée que l'année dernière<sup>2</sup>, au conseil des Nations Unies, mais quatre pays parmi les pays des Nations Unies ont refusé de la signer : l'Australie, la Nouvelle-Zélande, le Canada et les États Unis. La France, réticente jusqu'à présent, a signé la charte. Mais de là à ce qu'elle soit appliquée, c'est encore une autre histoire !

## Deux générations d'Aborigènes face à des enjeux différents

- 26 J'ai participé à Darwin en 1997 au symposium de la Fondation Fullbright où se trouvait la majorité des gens qui commençaient à réfléchir sur les médias digitaux. J'ai rencontré les membres d'une organisation Quantum Indigenet qui cherchait à financer des petits projets expérimentaux dans différentes communautés aborigènes, afin d'inciter les gens à utiliser Internet tout en leur recommandant de faire attention au copyright. On a monté un atelier à Lajamanu pendant une semaine. L'école venait juste de recevoir dix ordinateurs MacIntosh qui avaient été mis en réseau. J'ai installé mon programme en intranet. Pendant trois jours, tous les anciens ont défilé avec leur famille pour tester. C'était formidable ! Les enfants montraient aux anciens comment manipuler la souris pour se déplacer d'une page à une autre sur l'écran. Tout le monde a trouvé que c'était formidable que les ordinateurs « parlent » en warlpiri et documentent l'histoire des gens de Lajamanu. Le multimédia suivait le principe des connexions entre les lieux, ce qui enchantait les anciens. Avec l'ordinateur, on n'avait pas besoin de savoir lire et écrire pour pouvoir naviguer entre les liens des pages audiovisuelles (quatorze heures de navigation), même si les transcriptions étaient écrites, à la fois pour satisfaire les besoins scolaires des jeunes Warlpiri et aussi à l'attention d'un public non Warlpiri qui a besoin de connaître le contenu de ce qui est chanté ou raconté en warlpiri.
- 27 On me rappela qu'il fallait respecter le tabou des morts. Je promettais de développer un moyen informatique pour cacher les images des morts, selon la coutume qui a étendu aux photos le tabou qui interdit de prononcer le nom d'un mort pendant le temps du deuil. Et bien sûr il fallait respecter le secret : c'est pour cela que nous avons vérifié avec les anciens et les anciennes toutes les informations intégrées dans le programme. Sous leur instruction, j'ai ainsi dû couper ensuite certains contenus et modifier certains liens. Étant informés en même temps des dangers d'Internet, les gens m'ont dit : « Nous on veut ça, mais pas sur Internet. Il ne faut pas que cela soit accessible à tout le monde, diffusé n'importe où, en dehors de la communauté. »
- 28 De retour à Paris, j'ai utilisé mes droits d'auteur pour *Les Rêveurs du désert* et, avec un copain informaticien (Jean-Pierre Denis) qui a pu consacrer du temps pour tout reprogrammer, nous avons tout repris dans un autre langage informatique, sous un autre logiciel, afin d'en faire un CD rom. Ensuite ce CD rom, je suis revenue le proposer à la communauté. De nouveau, il y a eu une discussion au Conseil (dans Glowczewski, 2004, je raconte comment ça s'est passé et comment ça s'est résolu, dans le chapitre 15 ; voir aussi 1999b : 81 ; 1999a, et 2005a et b).

- 29 Une nouvelle génération était arrivée au pouvoir politique, au Conseil de la communauté. Il s'agissait essentiellement d'hommes de mon âge, que j'avais connus sur le terrain quand j'avais 23 ans. On était en janvier 1998. Ils étaient devenus des hommes mûrs, certains étaient même déjà grands-pères. Ils avaient consacré beaucoup de leur temps aux négociations politiques, avec le gouvernement, les compagnies minières (les Warlpiri sont sollicités par une douzaine de multinationales pour l'or, c'est donc un immense enjeu), mais moins de temps avec les anciens. Ils savaient donc moins de choses que la génération précédente. Quand ils ont vu la mise en lien du CD rom, cela les a inquiétés.
- 30 Ils disaient : « Ce n'est pas juste que des gens qui ne connaissent rien à notre culture, qui ne sont pas passés par les procédures traditionnelles de la transmission : c'est-à-dire les rituels, la chasse, la patience... et puis le parcours personnel qui consiste à connecter les choses, reçoivent comme cela tout livré ces connexions », puisque c'était ça le principe du CD rom.
- 31 Finalement, ce qui plaisait aux anciens et était la preuve, comme ils disaient, que j'avais compris « comment ça marche » et que j'allais expliquer aux *Kardiya*, aux non-Aborigènes, qu'on ne peut pas fixer le savoir, mais que ce qu'il faut comprendre, c'est comment on associe les choses, inquiétait la génération des plus jeunes. Ils avaient l'impression que c'était comme si on donnait des armes aux non-Aborigènes pour prendre le peu qui leur restait. Déjà dépossédés de leur vie traditionnelle, de leur manière de fonctionner socialement, économiquement, il leur restait la culture, ce savoir qui aujourd'hui est à mon sens l'enjeu majeur du capitalisme, pas seulement pour les peuples autochtones, mais aussi pour tout le monde. C'est le capitalisme cognitif qui cherche à aliéner les savoirs intangibles. Finalement, les Warlpiri de mon âge redoutaient que ce qui leur restait de leur culture échappe à la réappropriation de leur destin pour lequel ils se battaient.

## Un heureux mariage entre tradition orale et technologie numérique

- 32 On a donc négocié pendant deux ans, notamment grâce à l'intervention de John Stanton, directeur du musée Berndt de Perth<sup>3</sup>, dans le cadre d'un PICS du CNRS sur « Art et Multimédia » que nous avons monté avec l'Université de Western Australia. Nous avons convoqué dans la communauté de Lajamanu une grande rencontre avec tous les anciens et tous les membres du conseil pour expliquer ce que l'UNESCO proposait. J'étais en effet allée voir l'UNESCO en leur soumettant le problème et en leur disant : « Il faut associer cette communauté à la production du CD-rom comme leur production, en tant que co-éditeur ayant le copyright du CD-rom. Il faut qu'ils posent eux-mêmes les conditions dans lesquelles il peut être utilisé chez eux et à l'extérieur ».
- 33 Lors de la réunion en 2000 à Lajamanu, il a été décidé que le CD rom pouvait être produit par l'UNESCO, sans passer par un distributeur privé, sinon à l'époque les conditions n'auraient jamais été acceptées. En l'occurrence, les Warlpiri avaient le copyright et les ressources, 25 % des ventes leur revenaient. Ils décidèrent eux-mêmes des lieux où le CD rom pouvait être diffusé. Dans un premier temps, ce fut dans les musées, les bibliothèques, c'est-à-dire partout où leur savoir pouvait être contextualisé et protégé.

- 34 Le CD rom est sorti ; il a eu beaucoup de succès. Il a été utilisé à l'école et mis sur de nombreuses bornes dans les musées, dans les universités. Il est d'ailleurs encore utilisé. Il y a eu récemment des comptes rendus à ce sujet aux USA en tant qu'exemple d'anthropologie visuelle multimédia. En effet, ce CD rom est très différent de ce qui peut être produit par des sociétés de multimédia pour mettre en valeur de l'ethnologie dans la mesure où, justement, si j'ose dire, c'est une anthropologue qui l'a fait. La manière dont j'ai conçu ce programme est bien différente de ce qui peut être fait dans le cas d'une encyclopédie. Il est conçu comme un outil pour utiliser l'oral et le visuel, afin de montrer comment on pense dans cette société. Il manifeste donc, par ce système de connexion, une véritable cartographie mentale qui invite à explorer un système de savoir autochtone : heureux mariage de la réticularité !

## Projet autochtone

- 35 Je suis retournée à Lajamanu plusieurs fois depuis, notamment l'été dernier, en 2007. Les exemplaires du CD rom arrivent à leur terme. De plus, la technologie a évolué. Il y a des ordinateurs sur lesquels on peut encore le regarder, mais sur d'autres, notamment les nouveaux Mac munis du système OS.10, on ne peut plus le visionner.
- 36 J'ai demandé aux gens s'ils avaient envie qu'il soit gravé de nouveau, sur un nouveau format, en DVD, en tenant compte du nouveau système et de la mise à jour des logiciels. Cette fois, ils étaient tous extrêmement enthousiastes, et là, aucun problème, y compris l'Internet.
- 37 Que s'était-il passé en sept ans ?
- 38 Au niveau international, les Aborigènes connaissaient une grande popularité via leur art pictural. Répondant à la demande, ils ont vu s'internationaliser leurs circuits ; beaucoup d'artistes ont voyagé à travers le monde. Ils ont découvert que tous les non-Aborigènes n'étaient pas comme ceux qu'ils connaissaient en Australie, que leur culture pouvait être connue et valorisée. Ils ont pris conscience aussi qu'il y avait des gens qui, justement, rejetaient ce mouvement, pensant que c'était un modèle d'exotisme « sauvage » et ne comprenant pas du tout pourquoi les Aborigènes aujourd'hui ont besoin de maisons, se déplacent en voiture et ont des ordinateurs. Il y avait donc tout un travail d'explication à faire. D'autant plus qu'en Australie même, les belles années qui avaient suivi les revendications territoriales étaient terminées et que le gouvernement venait de mettre un terme à la politique encourageant l'autodétermination qu'il menait depuis vingt ans. On était en train de revenir sur tous les acquis des Aborigènes en reprenant le discours de l'assimilation qui avait justifié pendant toute une période, entre 1905 et les années 1970, que beaucoup d'enfants soient retirés à leurs parents afin d'être élevés comme des petits blancs, surtout s'ils étaient métissés sur une ou plusieurs générations.
- 39 Face à cette situation, les Aborigènes ont alors décidé d'utiliser les nouvelles technologies, afin de contrôler eux-mêmes l'image donnée de leur culture et de leur savoir. Car l'enjeu est là : il leur revient de définir eux-mêmes les termes de leur authenticité.
- 40 C'est en ce sens que se sont développées les organisations aborigènes, d'abord autour des peintures à l'acrylique, puis plus récemment du spectacle vivant, des performances. On assiste ces dernières années à la multiplication des festivals, lors desquels sont

présentés à la fois des récits, des chants, des peintures corporelles, et même des outils multimédias, de petits livres pour les programmes scolaires bilingues, etc. Il y a de plus en plus de manifestations où les Aborigènes se réunissent pour échanger leur expérience, le plus souvent entre eux, éventuellement pour un petit public extérieur afin de faire passer leur message, notamment auprès de VIP, autrement dit de gens qui représentent le pouvoir et sont officiellement invités : des politiques, des juristes, des représentants d'ONG.

- 41 Ces manifestations se sont imposées aux Aborigènes pour soutenir leur lutte parce qu'il y a des choses qui vont très très mal. Juste pour donner quelques statistiques, il faut savoir qu'un Aborigène a une espérance de vie de dix-sept années de moins qu'un non-Aborigène en Australie. Par ailleurs, 78 % des enfants aborigènes souffrent de problèmes d'ouïe suite à des otites mal soignées, ce qui évidemment rend difficile l'apprentissage à l'école et peut créer des problèmes psychologiques, de communication. Et puis, il y a beaucoup de violence, beaucoup d'alcool, etc.

## Entre innovation et colère : une réappropriation des traditions orales

- 42 Cette démarche émanant des communautés aborigènes de contrôler l'accès à leur savoir, de le diffuser, mais en décidant ce qui est authentique et ce qui ne l'est pas, suscite de nombreux débats. Car il ne s'agit pas de figer la tradition. Il s'agit juste de définir des outils qu'on négocie collectivement concernant la reconnaissance d'une culture vivante. Je dois dire qu'ils font vraiment preuve d'un grand génie d'adaptabilité.
- 43 Pour prendre un exemple : les Warlpiri ont présenté un projet très intéressant lors d'un festival qui a lieu chaque année, depuis plusieurs années, dans une autre région, en Terre d'Arnhem, à mille kilomètres au nord au bord de la mer. Ce festival Garma a été monté par deux frères dont le chanteur d'un groupe de rock, Yothu Yindi, premier à chanter en aborigène, et s'adresse à des gens qui veulent apprendre à jouer du *didjeridu*<sup>4</sup> par exemple. La participation au festival coûte assez cher, mais il y a des touristes du monde entier qui sont prêts à payer le prix pour vivre quelque chose d'authentique, pour apprendre quelque chose de la culture aborigène : les plantes médicinales, des techniques de chasse, etc.
- 44 Chaque année, un colloque est organisé sur une thématique d'actualité (justice, santé, éducation) où sont conviés divers acteurs gouvernementaux ou privés. Cette année-là, c'était le développement culturel et politique des festivals. Un jeune Warlpiri que j'ai connu petit garçon a présenté un projet magnifique, Milpirri « le nuage à pluie », où il proposait de constituer une fondation pour continuer un programme de festivals en pays warlpiri (il y avait déjà eu une première édition à Lajamanu), qui permettrait de rapprocher les générations. Il s'agirait de rassembler les gamins qui aujourd'hui chantent du Hip Hop et les anciens, en organisant le savoir par rapport aux groupes de parenté. À chaque catégorie de parenté correspondent des couleurs, puis après des costumes. L'objectif serait d'expliquer le lien de telle et telle piste de Rêve avec un mode de vie actuel.
- 45 Ce jeune homme, Steven Patrick Jampjinpa, a reçu un prix pour sa proposition. Il a ensuite obtenu un financement. La fondation existe maintenant. Il y a eu un grand rassemblement en novembre 2007. Le festival s'adresse essentiellement à un public de

Warlpiri. Ils ont décidé d'adapter la cérémonie d'initiation *Kurdiji*, le « Bouclier », qui met en œuvre différents clans, gardiens de totems différents (voir *Les Rêveurs du désert*). L'objectif était de faire représenter les valeurs de l'initiation par rapport à ce que seraient les valeurs d'aujourd'hui : comme le respect des mères, les systèmes d'échange, le partage, etc. Ils ont fait cette espèce de spectacle pendant trois jours en faisant chanter et danser à tour de rôle tous les acteurs de la société. Après Noël, ils sont repartis pour l'initiation dans le désert. C'est là que les policiers sont intervenus, sur le terrain de l'initiation, ce qui a beaucoup choqué les anciens qui s'occupaient des jeunes garçons.

- 46 Une caméra était là. Les anciens ont immédiatement parlé devant la caméra, en warlpiri, et quelqu'un a traduit pour sous-titrer les images, qui ont été diffusées sur YouTube. Deux jours après, cela faisait le tour du monde. Tout le monde a pu voir ce sacrilège : qu'au moment même où on reprochait aux Aborigènes d'être complètement déstructurés dans la violence, la police ne respecte pas leur manière de prendre en main les jeunes générations pour leur apprendre à respecter la loi !

---

## BIBLIOGRAPHIE

GLOWCZEWSKI, Barbara, 1984, Viol et inviolabilité : un mythe territorial en Australie Centrale, *Cahiers de littérature orale*, n° 14, p. 125-150.

GLOWCZEWSKI, Barbara, 1996, *Les Rêveurs du désert. Peuple warlpiri d'Australie*, Arles, Actes Sud coll. « Babel » [1<sup>re</sup> éd., Plon, 1989].

GLOWCZEWSKI, Barbara, 1999a, Pistes de Rêve aborigènes, *Xoana* 6, p. 13-25.

GLOWCZEWSKI, Barbara, 1999b, Négociations pour la fabrication et la distribution d'un cédérom : 'Yapa - Art rituel du désert central australien', *Journal des Anthropologues* 79, [Tour de Babel et tours d'ivoire des anthropologues et des médias], p. 81-98.

GLOWCZEWSKI, Barbara, 2000, *Pistes de Rêves. Art et savoir des Yapa du désert australien* (Dream trackers. Yapa art and knowledge of the Australian desert), CD-Rom bilingue, Paris, Unesco.

GLOWCZEWSKI, Barbara, 2004, *Rêves en colère. Alliances aborigènes dans le Nord-Ouest australien*, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine ».

GLOWCZEWSKI, Barbara, 2005a, Returning Indigenous knowledge: this CD-Rom brings everybody to the mind, paper presented at the 2001 AIATSIS conference *The Resonance of tradition*, published as the Chapter X of a collective e-book on the website of the Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies: <http://www.aiatsis.gov.au/rsrch/conf2001/PAPERS/FullPublication.pdf>

GLOWCZEWSKI, Barbara, 2005b, Lines and criss-crossings: Hyperlinks in Australian Indigenous narratives, *Media International Australia*, n° 116, *Digital Anthropology*, H. Cohen & J. Salazar (eds) [accompagné d'un DVD avec des extraits de films interactifs dont *Quest in Aboriginal Land* de B. Glowczewski et W. J. Barker, 2003].

GLOWCZEWSKI, Barbara et LARGY HEALY, Jessica (de), 2005, *Pistes de Rêves. Voyage en terres aborigènes*, ÉDITIONS du Chêne.

GLOWCZEWSKI, Barbara et BARBARA GIBSON NAKAMARA, 2002, Rêver pour chanter : Apprentissage et création onirique dans le désert australien, *Cahiers de littérature orale*, n° 51, p. 153-168.

LARGY HEALY, Jessica (de), 2008, *L'esprit de l'émancipation et la lutte pour la modernité : la terre, l'art et le rituel dans un projet de documentation numérique du savoir d'une communauté Yolngu, Galiwin'ku, Territoire du Nord australien*, Ph. D en anglais, EHESS/Université de Melbourne.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.

## NOTES

1. « Les Warlpiri pratiquent un système de classification en huit sous-sections qu'ils appellent des "noms de peau", *skin names*. Les huit noms pris deux à deux forment différentes relations de parenté, ainsi tout le monde dans la tribu utilise un terme d'adresse parentale à l'égard de tous les autres membres, même s'il n'y a pas de consanguinité ou d'alliance effective. » (Glowczewski, 2002, 163).
2. *Déclaration universelle des Droits des peuples autochtones*, votée le 13 décembre 2007.
3. Berndt Museum of Anthropology.
4. Le *didjeridu* est un aérophone propre aux Aborigènes du nord de l'Australie. Il se présente comme un long bâton creux (souvent une branche d'eucalyptus évidée par les termites) muni d'une embouchure en résine. L'embouchure traditionnelle est non aménagée ou aménagée avec de la cire d'abeille. Sur le festival Garma et le projet d'archive numérique du centre des savoirs des Yolngu de Galiwin'ku, voir Glowczewski et De Larcy Healy (2005), et surtout la remarquable thèse de Jessica De Larcy Healy (2008).

## RÉSUMÉS

Interrogée dans un premier temps sur la conception aborigène de la littérature orale et de la transmission, Barbara Glowczewski présente ensuite ses pratiques d'enquête et de recueil, expliquant la place qu'elle a pu accorder aux techniques d'enregistrement de l'image et du son, puis au multimédia. Les communautés aborigènes d'Australie ont subi de nombreuses mutations ces dernières décennies. Comme d'autres peuples autochtones, elles sont hautement concernées par les réflexions actuelles sur la conservation du patrimoine immatériel. Les enjeux politiques, les conflits d'intérêts, les difficultés sociales poussent les Aborigènes eux-mêmes à s'interroger aujourd'hui sur la place à accorder à leurs traditions orales. Entre une recherche d'authenticité et la nécessité de s'inscrire dans la modernité, c'est finalement leurs propres pratiques face à cet héritage intangible à transmettre que l'anthropologue nous invite à observer.

Initially questioned on the aboriginal concept of oral literature and transmission, Barbara Glowczewski then presents her investigating and collecting practices, explaining the importance given to image and sound recording techniques, and to multimedia. Aboriginal communities in Australia have undergone many changes in recent decades. Like other native peoples, they are

highly concerned by the current issues regarding conservation of intangible heritage. Today, political issues, conflicts of interest, social difficulties lead Aborigines to question themselves on the place to be given to their oral traditions. Between a search for authenticity and the need to be part of modernity, it is ultimately their own practices regarding this intangible heritage to transmit that the anthropologist invites us to examine.

## INDEX

**Thèmes** : anthropologie (Océanie)

**Keywords** : Australia, Connections, Heritage Aboriginality, Memory, Multimedia, Anthropology

**Index géographique** : Australie

**Mots-clés** : autochtonie, connexions, mémoire, multimédia, patrimoine